

APPUNTI

PER LA STORIA DELLA CULTURA IN ITALIA

NELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO XIX

VI.

La cultura veneta.

(Continuazione: vedi vol. XXII, pp. 342-55)

II.

Il gruppo di cui il Fusinato era tanta parte, si componeva di giovani, i quali, più che alla tradizione, badavano alle forme vive delle letterature militanti e ispirandosi a modelli d'oltralpe, specialmente francesi, spiegavano la loro attività nel giornale e nel teatro, cioè nei modi più direttamente a contatto con la vita e più capaci di raccogliere adesioni e provocar movimenti; l'autorità doveva perciò guardarli sospettosamente e costringerli, quale prima quale dopo, ad emigrare, il che non vuol dire che qualcuno non preferisse spontaneamente Milano a Venezia come città di più larghi traffici e di più fervida vita letteraria e artistica. A Milano specialmente si fissarono, dopo che essa fu libera mentre Venezia rimaneva sotto l'austriaco; e anche dopo il '66 non tutti rimpatriarono, ma rimasero colà o seguirono la capitale da Torino a Firenze e quindi a Roma. A Milano rimase il vicentino Filippo Filippi, il quale nel '52 faceva pratica di avvocato a Venezia e scriveva in un giornaleto, *I fiori*, diretto da Giacinto Pezzi; quindi scrisse nella *Rivista Veneta*, che poi diresse, la quale visse poco, ma in quel poco, egli dice, fu per efficacia pari al *Crepuscolo* del Tenca, ed ebbe combattivi collaboratori Giovanni Quirini Stampalia, Paulo Fambri, Vittorio Salmi, il Gabelli, il Rebeschini (1). Egli più specialmente si occupava

(1) Cfr. *Il primo passo. Note autobiografiche*, Roma, presso *La domenica letteraria*, 1882, pag. 61.

di musica, ed emigrato a Milano, divenne una delle colonne del giornalismo di colà, una delle *tre effe* che dominavano dal *Pungolo*; da questo passò, come fu fondata, alla *Perseveranza*, e son rimaste famose le sue battaglie per la musica del Wagner; ma alla storia della coltura veneta non interessa più direttamente, come non interessa l'altra veneta delle *tre effe*, Leone Fortis, dopo le vicende giornalistiche veneziane già ricordate e dopo i suoi due primi drammi (1). Il primo, *La duchessa di Praslin*, che prendeva argomento da una tragedia familiare parigina che allora (1847) aveva commosso il mondo, gli diede improvvisamente fama quando era ancora studente di legge nell'Università di Padova, ma, appartenente ad agiata famiglia israelitica e figlio di donna colta e letterata, attendeva più alle lettere che ai codici. Non compose, peraltro, da solo quel dramma, bensì insieme con un collega, il quale poi ebbe vita avventurosa e abbandonò del tutto la letteratura; lo compose quasi per gioco e tuttavia lo vide lietissimamente accolto, non soltanto dal pubblico padovano, e durare a lungo sui teatri, non soltanto veneti, certo in grazia della vivacità delle singole scene e della spiccata tinta romantica che, oggi, non possono più coprire la superficialità della psicologia e la povertà reale dell'azione. Questa i due autori, allontanandosi dalla verità storica, fecero arbitrariamente dipendere da una misteriosa dama spagnuola, manifestamente originaria di quella Spagna di convenzione che tanto piaceva ai romantici francesi; ma l'influsso francese non esclude il manzoniano, non dei soli *Promessi Sposi*, bensì anche delle tragedie. Per la natura stessa dell'argomento, non potevano essere in questo dramma allusioni alle particolari condizioni politiche dell'Italia; ma non vi mancava l'espressione di sentimenti e idee liberali, per cui il Fortis fu tenuto d'occhio dalla polizia ed il dramma ebbe vari contrasti per opera di essa. Ripubblicandolo nel 1888, il Fortis si vantò nella prefazione di avervi fatto del verismo nel-

(1) Nel 1888 il Fortis raccolse in due volumi (Milano, Civelli) i suoi quattro drammi, accompagnando ciascuno con interessanti narrazioni della loro origine e della loro fortuna. Del Fortis, a proposito di un suo libro su Paolo Ferrari, scrisse il Fambri (*Considerazioni sull'arte drammatica* in *N. Autol.*, vol. 108) ch'egli avrebbe potuto dare saggi critici inferiori a quelli del De Sanctis per dottrina, filosofia e storia, ma superiori come studio dei costumi e della vita e come analisi del cuore e intuizioni delle ragioni intime dei fatti e degli scritti degli uomini maggiori, ma fu giornalista frettoloso e scorretto: l'intenzione del Fambri è più che benevola, ma la condanna non potrebbe essere più grave, a parte l'impossibile confronto col De Sanctis.

l'*Epilogo*, e infatti la prima scena di questo, se non si può dire verista secondo la formula scolastica, è ricca di movimento vero, sicchè appare la migliore di tutto il dramma; ma tant'è, quando il verismo imperò, anche i men veristi, gli autori più romantici, quali appunto il Fortis, che da tanti lati si sentivano sfuggire il pubblico, vollero il vanto di averlo precorso e tentarono di allacciare ad esso, per quanto era possibile, le loro opere. Nella primavera del '50, ancora a Padova, il Fortis compose un altro dramma, *Camoens o Poeta e Ministro*, in cinque atti e un epilogo, che segna un progresso sulla *Duchessa di Praslin* nella condotta delle scene e nello studio degli effetti, ma anch'esso è superficiale nella psicologia, enfatico nell'espressione, poco chiaro nell'intrigo, coi caratteri male sviluppati e magari contraddittorii. Nell'epilogo Don Alonso ci ricorda Don Rodrigo morente di peste nei *Promessi Sposi*, e quando questo epilogo, nel '54, fu rifatto dall'autore, pure a Padova e per l'attore Capodaglio, e diventò un atto a sè, in versi, col titolo *Le ultime ore di Camoens* (quante ultime ore in quegli anni!), che ebbe molta fortuna sui teatri benchè sia una sonante chiacchierata fra tre personaggi, vi si sarebbe potuto notare anche una reminiscenza del *Carmagnola*, nonchè i soliti sentimenti liberali e democratici. Nella prefazione il Fortis, con verità se non con limpidezza di frase, scrive: « Il *Camoens* è un lavoro di un giovane, che sentiva l'ambiente artistico dell'epoca con una sensibilità barometrica. Ha tutta l'enfasi del momento artistico e ne subì le leggi e la tirannide »; ma questo potrebbe dirsi con eguale verità e del dramma precedente e dei due seguenti, *Cuore e arte* e *Fede e lavoro* (altrimenti *Industria e speculazione*), i quali appartengono alla storia del teatro italiano e non alla particolare del veneziano. Nel '54, dopo il trionfo di *Cuore e arte*, il Fortis era, dice egli stesso, l'autore di moda, solo italiano: « non vi erano altri autori che tenessero il campo nel teatro nazionale »: il Giacometti decadeva, il Ferrari non aveva ancora dato il *Goldoni*, il Ciconi non ancora aveva incominciato; « tutte le speranze che, a periodi fissi, il pubblico si sente in dovere di concepire sull'eterno risorgimento del teatro drammatico italiano, si raccoglievano in quel momento, tutte, sul giovane autore del *Cuore e arte* » (1); ma, in verità, già il *Goldoni* del Ferrari era stato rappresentato, per la prima volta da una compagnia drammatica, a Venezia il 16 di-

(1) Cfr. la prefazione di *Fede e lavoro*, vol. II dei *Drammi*, pag. 524.

cembre 1853. Che del suo trionfo ci fosse bisogno per eccitare i poeti veneziani a comporre, non credo, perchè, se colà la passione più viva era per il teatro di musica, tanto che il Locatelli notava (25 novembre '52) come « tra un'opera discreta od anche cattiva ed una buona commedia la folla... correva sempre a quella », tuttavia erano numerosi gli autori che trattavano i diversi generi del cosiddetto teatro di prosa; erano facilmente rappresentati commedie e drammi romantici d'argomento storico, veneziano e non veneziano, mentre la tragedia classica, che continuava ad avere i suoi fedeli, quali, ad esempio, Antonio Dall'Acqua Giusti, autore (1854) di un' *Anna Erizzo*, lodata, con discrezione, dal Locatelli, si accontentava di presentarsi al pubblico in volume; per tutti il teatro serviva da tribuna, oltre che da scuola di storia e di patriottismo, chè tutti miravano ad un fine pratico, didascalico-morale, anche se diversamente intendevano la morale, chi alla Goldoni, chi alla moderna, coi francesi (1). Le rassegne del Locatelli nella *Gazzetta di Venezia* (2) sono la guida migliore per seguire, anche nello spirito, le vicende del teatro veneziano: la sua è la critica di uno spettatore di buon senso e di buon gusto, acuto e semplice; ma non sviscera di certo le opere e in generale è benevola agli autori; forse più che a questi, dà importanza agli attori, allo spettacolo; è tenera della morale, ligia alla tradizione, e perciò contraria ai drammi francesi. Questi, più o meno malvagiamente tradotti, dominavano sulle scene e spesso erano rappresentati nell'originale da compagnie francesi, anzi la Codemo (3) ricorda che prima del '59 era abituale la venuta di esse a Venezia e aggiunge, esagerando, che allora non

(1) I teatri delle altre città venete non hanno importanza; Venezia rispetto a loro è, per questo, veramente la capitale. Tuttavia per Padova cfr. *I teatri di Padova* di B. BRUNELLI BONETTI (Padova, Draghi, 1921) e per Vicenza G. COGO, *Vita teatrale vicentina* (Vicenza, Arti Grafiche, 1922). Di Padova per altro non va dimenticato l'*Istituto Filarmonico drammatico*, il quale, concorde nel desiderio generale di rinnovare o risanare il teatro, bandì nel settembre del '56 un concorso drammatico, allo scader del quale erano state presentate ben 64 opere originali; nessuna fu ritenuta meritevole di premio, quattro di menzione onorevole, come rilevo dalla *Rivista Euganea* del tempo. Più tardi, e con miglior fortuna, questo Istituto fu sostituito da una scuola di strumenti ad arco. Del libro già citato del Nani Mocenigo sulla letteratura veneziana, il capitolo sugli scrittori drammatici è poco più di un arido elenco, in cui abbondano libretti e drammi storici di argomento veneziano.

(2) Indico tra parentesi la data di pubblicazione delle singole rassegne.

(3) *Nelle quinte e fuori*, in *Strenna veneziana* per il 1871; l'articolo è datato da Venezia, aprile 1870.

c'erano commedie italiane o, per essere rappresentate, esse dovevano prendere nome francese. Una specialità delle rappresentazioni in Italia, mi par si possa dire, si era fatta la compagnia Meynadier, che certo assai spesso recitò nei teatri italiani, sempre accolta con gran favore; peraltro nel '51 il pubblico non si appassionò per essa, come, nota il Locatelli, si sarebbe appassionato anni prima: cominciava la stanchezza e si annunciava la reazione, che sarebbe scoppiata aperta poco più tardi. Del resto, fino dal '43 il Locatelli (23 febbraio) aveva avvertito uno straordinario accorrere del pubblico al teatro Apollo, e ciò perchè il capocomico Duse aveva avuto il *gentile pensiero* di ritornare al Goldoni, pensiero, dice il Locatelli, che non si saprebbe abbastanza lodare, essendo il pubblico stanco di cruciarsi e nausearsi alle passioni ribalde e fuor di natura, alle incongruenze ed empietà del dramma moderno, intendi francese (1). Poco dopo (24 maggio '45) lodava sì, con molta benevolenza ed equanimità, *Il povero fornaretto* del Dall'Ongaro, il quale ha veramente un primo atto assai bello, non tali i successivi, ma sentiva il bisogno di giustificarsene dicendo che « quando generale è il lamento che la scena italiana d'altro non viva se non delle barbare traduzioni di quei mostruosi drammi francesi . . . la critica non vuol essere di soverchio esigente e rigorosa contro a' nobili tentativi ». Tra questi tentativi porremo un dramma in cinque atti, anch'esso lodato dal Locatelli, *Pietro Paolo Rubens*, di F. A. Bon, che però restò famoso per l'anteriore trilogia comica di Ludro; ma la non riuscita di essi faceva che il lamento contro l'invasione dei drammi francesi persistesse e divenisse generale, trovando espressione anche in versi, ad esempio nella poesia di un vicentino Giuseppe Pertile, celebrato dal Lioy (2) e morto giovanissimo nel '59, diretta a Tommaso Salvini, che recitava a Padova. Non mancava al contrario chi deplorasse questa ostilità ai francesi e per conto suo li imitasse, il Fambri e il Salmini, i quali in una battuta del loro dramma *Riabilitazione!* rilevano il significato morale della *Dame aux camélias*, e avvertendo di aver rifatta una scena dell'altro lor dramma *Un galantuomo*, condotta secondo i modi dello Scribe e spiaciuta ai fiorentini, lamentano che « ora alcuni nomi stranieri suonino profani tra noi e si *voglia* costruire una muraglia

(1) Pare che solo l'allestimento scenico di queste commedie goldoniane lasciasse a desiderare.

(2) *Reminiscenze* ricordate.

italiana ». Senonchè questa facilità di mutar scene intere e magari la stessa catastrofe di un dramma, che troviamo anche nel Dall'On-garo, nel Cabianca, nel Fortis, insieme coll'importanza particolare che notai data dal Locatelli allo spettacolo, ci mostra che poco, in sostanza, il sentimento della poesia aveva da fare con questo amore per il teatro e ci spiega come tanto potessero spadroneggiare attori e attrici. Non chiedeva una di queste, la Sadowschi, al Fortis, per vincere certa sua timidezza: « scrivete per la gloria e la posterità o per il teatro? ». Paulo Fambri e Vittorio Salmini davano al pubblico nel '54 il loro primo dramma *Un galantuomo* (1), dedicato a Tommaso Salvini, che « con audacia di poeta sulle scene italiane » lo interpretò: è una commedia in cinque atti e un prologo e rappresenta la virtù di un uomo che per le sue idee politiche ha perduto l'impiego e vive nella più squallida miseria con la moglie ammalata e un bambino, ridotto a fare il facchino pur di mantenersi galantuomo, quantunque esposto a varie tentazioni. La catastrofe lieta, il tradizionale trionfo della virtù insidiata, viene però improvvisa e per ragioni estranee all'azione e indipendenti dal carattere del protagonista, che anzi da ultimo appare incoerente, come osservò anche il Locatelli. A lui, uomo di fede (« ciò che dà forza a Giovanni è il Vangelo », dicono gli autori), è contrapposto uno scaltro, che non crede affatto nella virtù degli uomini, e tra loro avviene un lungo dibattito morale, che è inutile nella commedia e che pare sia stato appunto la causa della sua caduta a Firenze, sì che nel volume è data una variante della scena: i difetti non lievi non impedirono al Locatelli di lodar la commedia, pur facendo qualche giusto appunto, e di lodare gli autori per aver concluso secondo le esigenze della morale al contrario dei francesi, più atti a desolare. A *Un galantuomo* seguirono nello stesso '54 un dramma storico in cinque atti, *Torquato Tasso*, non stampato, e nel '55 una tragedia civile, *Riabilitazione!* (2), anch'essa dedicata al Salvini, del quale gli autori invocano l'arte perchè fremano le moltitudini: nel prologo Massimiliano Müller (la scena è finta in Germania) perde al giuoco i danari rubati al suo principale e uccide l'oste, che tenendo il banco aveva barato e ora gli rifiuta un soccorso. Nella casa di pena si ravvede e uscitone graziato per l'opera eroica

(1) FAMBRI-SALMINI (così, come se fosse un doppio cognome, senza nomi di battesimo), *Un galantuomo*, Venezia, Tip. Perini, 1855. Fu rappresentato per la prima volta a Venezia nell'agosto del '54 e replicato tre volte.

(2) *Riabilitazione!* Tragedia civile di FAMBRI-SALMINI, Venezia, Perini, 1855.

data in un incendio, cerca lavoro, ma incontra difficoltà e diffidenze. L'angelo suo buono è il pastore Eulerius, che compare in scena solo nei momenti culminanti, il cattivo Wolfango il Guercio, il carattere meglio riuscito della tragedia (1). Accusato a torto di furto da un industriale presso il quale ha finalmente trovato occupazione, Massimiliano logicamente dovrebbe ucciderlo nell'impeto dell'ira; invece, licenziato e accompagnatosi col Guercio, lo aggredisce per via; condannato alla forca, la pena gli è commutata nella fucilazione: perchè? Il Guercio riesce a scappare e su Massimiliano è eseguita la sentenza, dopo di che Eulerius chiude la tragedia con queste solenni parole: « Egli sarebbe stato un santo, se gli uomini non gli fossero stati spietati. — Egli fu assassinato dalla società. — Popoli della terra, provvedete alla riabilitazione! ». Così i due giovani autori dal pulpito della scena parlavano non a Venezia, non all'Italia, ma a tutto il mondo, e davano, in sostanza, un saggio di quello che più tardi doveva esser detto teatro d'idee e parer nuovo. Nella tragedia non c'è nessuna parte femminile, i caratteri sono tutti di un pezzo, buoni e cattivi, e accentuate le tinte romantiche, come nella scena in cui due paurosi becchini, due dei tanti discendenti dei becchini di Amleto, vegliando il cadavere della madre di Massimiliano, pensano ai numeri del lotto. Come il Fambri e il Salmi, è di scuola francese il friulano Teobaldo Ciconi, uno dei tanti che emigrarono a Milano e là spiegarono la loro attività letteraria nel giornalismo e nel teatro, onde in questi *Appunti* egli va ricordato più per l'origine sua che per qualche caratteristica, la quale lo leghi alla regione nativa: questa potrebbe essere la lingua delle sue commedie, che è il veneto italianizzato. Molto tradusse del teatro del Dumas figlio, del Sardou, del Feuillet, e da esso imparò, oltre il resto, a collocare la scena delle sue opere originali in *un castello d'Italia*, quando, seguendo una tradizione che risale, almeno, al Goldoni ed era rispettata, in generale, dagli autori nostri, non escluso il Ferrari, non la pone in una qualsiasi città, non perchè abbia qualche ragione di porla in questa piuttosto che in quella, ma perchè in qualche luogo la deve porre, onde in queste opere punto color locale (2). Egli incominciò a scrivere per il teatro nel

(1) Credo che a questa tragedia rispondesse nel '57 il veneziano Pietro Linetti con un *Mastro Pietro o Antiriabilitazione*, ma non posso affermarlo con sicurezza, non avendo potuto vedere quest'opera.

(2) Sul Ciconi cfr. un breve articolo del Molmenti in *Impressioni letterarie*, 2.^a ediz., 1875. Di lui sono ancora famose *La figlia unica* e *La statua di carne*; meno note *Le pecorelle smarrite* e *Le mosche bianche*.

1857 e dopo quattro anni (1861) immaturamente morì a Milano; nello stesso '57 cominciò il Cabianca, e all'opera da lui data al teatro ho già accennato; aggiungo che il suo caso sta a provare come in quei *periodi fissi* di cui parla il Fortis, era naturale che qualche capocomico di buona volontà, e alquanto ingenuo, chiedesse opere a qualche poeta di grido, il quale naturalmente dava quello che poteva dare, cioè cose non teatrali, e quindi, non meno naturalmente, delusioni e amarezze, di cui capocomici e autori, critici e pubblico avevano torto di lagnarsi. Devo poi notare che, eccezion fatta per il solo *Conte di Königsmark*, il Cabianca dette tutti drammi di argomento italiano, mentre troppi dei nostri autori, intendendo di quelli che erano rappresentati e applauditi, pare disdegnassero di cercare materia di dramma nella storia e nella vita della patria (1). Al buon esito del *Goldoni* del Ferrari io credo sia da attribuire il merito del mutamento che, almeno in parte, si nota dopo di esso; certo all'esempio del Ferrari, così di quella prima commedia come del *Parini*, che è del '56, deve risalire la prima ispirazione del nuovo dramma che la coppia Fambri-Salmi dettò al pubblico nel '57: esso, che non fu stampato, s'intitola *I letterati* e dipinge le miserie dei « proletarii dell'intelligenza » — la frase dunque non è di oggi — nel milanese Agostino Gambarelli, primo editore delle odi del *Parini* (1791), che poco dopo questa pubblicazione si uccise perchè misconosciuto nella sua poesia: se questo dramma ha trovato la sua occasione nelle commedie del Ferrari, i due autori è facile supporre non abbiano dimenticato le loro simpatie francesi, che nel caso speciale sarebbero per il De Vigny del *Chatterton* e di *Stello*. Al Locatelli (26 maggio '57) nell'insieme non piacque; tuttavia ne mise in rilievo qualche pregio particolare, e in un altro articolo lo qualificò di *bel dramma*. Questo teatro romantico franco-italiano non faceva dimenticare del tutto, a Venezia, la commedia paesana: circa il '45 alcuni saggi ne aveva dati un Luigi Rossi, ma non lasciarono traccia; invece nel '57 suscitò applausi e speranze *Un garanghelo* (festino popolare) di Federico Federigo, scritto in dialetto, ma con frasi del tempo del Goldoni allora cadute in disuso: il fondo di esso è il costume del popolo; ma l'autore non vuole tanto rappresentare questo quanto la sconvenienza e il pericolo di voler i popolani migliorare o piuttosto cambiare il proprio stato avviando agli studi i figli, che poi

(1) Non uno dei quattro drammi del Fortis è di argomento italiano.

disprezzano i genitori e son causa a loro di dolori, di disordini alla società, tesi in quel torno di tempo cara a parecchi, tanto che la sostennero, in un discorso ufficiale, un rettore dell'Università di Padova, e Antonio Berti in un racconto, interessante se non bello, *La vocazione fallita* (1840), dopo averla accennata nell'altro racconto *Una canzone popolare*. Il Locatelli (10 febbraio '57) lamenta appunto che l'intrusione di parti sentimentali e drammatiche alla moderna allontanino *Un garanghelo* dal genere goldoniano; ma tutti allora, il critico compreso, vedendo il teatro sotto la specie della morale e della pratica utilità, male erano in grado di intendere veramente il Goldoni e perciò l'appunto appare anche più grave. In ogni modo si trattava di un tentativo di ritorno al grande modello, di quel ritorno che l'anno dopo ebbe consacrazione ufficiale dal premio dato nel concorso governativo di Torino a *La cameriera astuta*, commedia in cinque atti, in dialetto veneziano e in martelliani, di Riccardo Castelvechio, sotto il qual nome si celava il conte Giulio Pullè, di famiglia originaria del Belgio, ma veronese di nascita, già autore di alcuni manierati drammi romanzeschi, di imitazione francese, nei quali pure la scena è, generalmente, collocata di là dalle Alpi e tra personaggi stranieri. Bisogna dire che della sua nuova commedia i giudici e il pubblico poi, che ne confermò col suo favore il verdetto, vedessero soltanto l'etichetta goldoniana, sotto la quale tutto c'era, anche *Tartuffe*, fuorchè lo spirito e l'arte del Goldoni, e che il nazionalismo teatrale fosse davvero esasperato, chè a me, e credo a chiunque oggi la legga spassionatamente, *La cameriera astuta* sembra buona soltanto per provare l'inutilità, anzi il pericolo dei concorsi drammatici governativi. Pure al Pullè non mancavano buone attitudini per il teatro, ma la furia di fare — dei suoi drammi, di ogni genere, l'uno teneva dietro all'altro senza riposo — e la preoccupazione di raggiungere con qualunque mezzo un effetto sul pubblico gl'impedirono di trarne il miglior profitto per l'arte: dei suoi errori egli stesso era consapevole e lo mostrò dedicando al figlio Leopoldo il dramma in tre atti *La nostalgia* perchè appunto da essi imparasse « a far meglio ». Di lui dopo *La cameriera astuta* piacquero, nello stesso '58, *La donna romantica e il medico omeopatico* e, più tardi, *Frine*, di soggetto greco; ma, più che quello veneto, egli interessa, storicamente se non artisticamente, il teatro nazionale, e *La donna romantica* ricordo solo perchè la debolezza femminile che egli rappresenta in codesta grossolana farsa, fu pure argomento a una poesia giocosa del Fusinato: per l'uno e per l'altro autore donna ro-

mantica significa non ciò che noi intenderemmo con questo aggettivo, bensì lettrice appassionata di romanzi, naturalmente francesi, esaltata tanto da volerli vivere; per il drammaturgo poi, che non sa sviluppare il suo dato iniziale tutto fisiologico, ma forse appunto per questo, è buon pretesto per dare addosso, ingratamente, ai romanzieri francesi, prendendo in mazzo l'Hugo, il Balzac, P. De Kock, e solo alla Sand riservando botte speciali.

continua.

G. BROGNOLIGO.